

Министерство образования и науки Российской Федерации Федеральное  
государственное бюджетное образовательное учреждение высшего  
образования

«Уральский государственный педагогический университет»  
Институт музыкального и художественного образования  
Кафедра художественного образования

## **ЭКЗЕРСИС КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО В ПОСТАНОВКЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИЦИЙ**

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа  
допущена к защите Зав.  
кафедрой

---

Исполнитель:  
Ибрагимова Алина Радиковна  
Обучающийся БХ-41

---

Руководитель ОПОП

Научный руководитель: Мелехов  
Александр Васильевич доцент  
кафедры художественного  
образования

---

Екатеринбург, 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	2
ГЛАВА 1. МЕТОДИКА КЛАССИЧЕСКОГО И СОВРЕМЕННОГО ТАНЦЕВ .....	5
1.1. Истоки возникновения классического танца .....	5
1.2. Методика обучения классического танца .....	14
1.3. Сравнительная характеристика методик обучения классического и современного танцев.....	17
ГЛАВА 2. СОЗДАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИЦИЙ С ЭЛЕМЕНТАМИ КЛАССИЧЕСКОГО ЭКЗЕРСИСА.....	24
2.1. Хореографическая постановка «Мгновение жизни» .....	24
2.2. Хореографическая постановка «Обречённый».....	34
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	44
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	46
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	49

## ВВЕДЕНИЕ

Классический танец - лучшая база для большинства танцевальных направлений, это фундамент дальнейшей хореографической подготовки. Классический танец и его школа являются единственной всеобъемлющей системой воспитания человеческого тела, существующей уже более четырехсот лет. Экзерсис, основанный на классическом танце, давно доказал, что в хореографическом искусстве он по праву занимает первое место.

Эта структура является наиболее разработанной, стройной и продуманной. Движения классической хореографии очень последовательны, каждое из них имеет свою определенную задачу. Упражнения классического экзерсиса не только тренируют тело танцора, они наполняют его и запасом

движений, которые становятся выразительным средством танца. Люди ошибаются, когда думают, что тренаж классического танца необходим только будущим артистам балета. Он дает развитие и навыки, необходимые для многих разновидностей сценических танцев. В системе хореографического образования он остается основой основ, и на его преподавание приходится обращать очень пристальное внимание.

Какие бы нововведения ни привносило в хореографию время, какие бы современные направления ни появлялись в танце, классический экзерсис является стержнем, на основе которого развиваются другие танцевальные экзерсисы.

В каждом виде танцевального искусства техника и художественное исполнение танца имеет огромное значение. Эти качества могут быть достигнуты только в результате последовательной и систематической подготовительной учебной работы. Чтобы быть красивым и выразительным, движение должно быть правильным, свободным, непринужденным. Овладение танцевальными движениями дается лишь в процессе слаженной тренировки, тело ученика приобретает стройность, становится более крепким и гибким, а движения его - гармоничными и законченными.

**Актуальность:** В сегодняшнем разнообразии стилей и направлений хореографии, не всегда просто определить, какой же из них станет именно твоим наиболее выразительным языком чувств. Как правило, в танце мы можем выразить все свои чувства, с помощью различных хореографических движений. Многим танцорам не всегда удаётся с лёгкостью исполнить сложные технические элементы, а всё потому, что не хватает фундамента – классического танца.

У многих начинающих танцоров может возникнуть вопрос: зачем нам проходить то, что было до нас? Все новшества по существу связаны с устоявшимися традициями. Нужно подметить, что все новейшие веяния это не

что иное, как синтез хореографического наследия разных времен и народов прошедших лет, но не стоит терять то, что называется «силой русской классической школы», а следует знать так, как букварь, без которого хореографическое искусство невозможно.

**Цель** выпускной квалификационной работы: проанализировать специфику классического танца и современного танца, и на основе этого поставить две хореографические композиции.

**Объект** выпускной квалификационной работы: процесс создания современных композиций с элементами классического экзерсиса.

**Предмет** выпускной квалификационной работы: технология использования элементов классического танца в современных композициях.

Исходя из цели, можно выделить несколько **задач**:

1. Изучить принципы, выявить цели и задачи классического танца.
2. Провести сравнительный анализ методик классического и современного танцев.
3. Создание современных номеров, на основе классического экзерсиса.

**Методы исследования:** теоретические – анализ научной литературы по теме исследования.

Эмпирические – постановка хореографических композиций.

**Структура работы:** Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка и приложения.

**Ключевые слова:** КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ, ХОРЕОГРАФИЯ, ЭКЗЕРСИС, АВТОРСКАЯ ХОРЕОГРАФИЯ, ПОСТАНОВКА.

# ГЛАВА 1. МЕТОДИКА КЛАССИЧЕСКОГО И СОВРЕМЕННОГО ТАНЦЕВ

## 1.1. Истоки возникновения классического танца

Классический танец - искусство сравнительно новое. Ему более четырехсот лет, хотя танец украшает жизнь человека с самых древних времен. Родился балет в Северной Италии в эпоху Возрождения. Итальянским князьям нравились роскошные дворцовые торжества, в которых танец занимал одно из первых мест. Придворные дамы и кавалеры никогда не танцевали сельские пляски. Их одежда, как и залы, где они танцевали, не допускали неорганизованного движения. Каждый специальный учитель - танцмейстер - старался навести порядок в придворных танцах. Они заранее репетировали с дворянами отдельные фигуры и движения танца и возглавляли группы танцующих. С каждым празднованием танец приобретал форму театрализованного представления.

Термин «балет» начали употреблять в конце XVI века. Но тогда это был не спектакль, а лишь танцевальный этюд, показывающий какое-то определенное настроение. В такие «балеты» зачастую, присутствовали мало связанные между собой взаимодействия персонажей - чаще всего героев греческих мифов. После такой разгласованности на сцене начинался совместный танец - «большой балет». Самым первым классическим спектаклем-представлением стал «Комедийный балет Королевы», поставленный во Франции Бальтазарини ди Бельджойозо<sup>1</sup>. Именно во Франции существенно развивалась классическая хореография на больших сценах. Изначально это были балеты-маскарады, а затем величественные мелодраматические балеты на рыцарские и невообразимые сюжеты, где

---

<sup>1</sup> Итальянский музыкант, композитор и хореограф. На французский манер его называли Бальтазар де Божуайё

хореографические эпизоды чередовались с вокальными ариями и декламацией стихов. В правление Людовика XIV спектакли придворного балета добились особой роскоши. Людовик сам любил принимать участие в балетах, и свое многоизвестное прозвище «Король-Солнце» получил после исполнения роли Солнца в «Балете ночи». В 1661 году он образовал Королевскую академию музыки и танца, в которую вошёл десяток знаменитых хореографов. Их долг заключался в том, чтобы сберечь танцевальные традиции. Пьер Бошан - руководитель академии, а также королевский учитель танцев, выделил пять основных позиций в классической хореографии (см. приложение). После этого была открыта Парижская опера, балетмейстером которой был назначен тот же Бошан. Под его началом была отобрана балетная труппа. В первоначальные времена, в ее составе были одни мужчины. Женщины на сцену Парижской оперы начали выходить лишь в 1681 году. В театре неизменно ставились оперы-балеты, в них поначалу принимали участие придворные, а спектакли почти не разнились от дворцовых представлений. Танцевали уже знакомые всем медленные менуэты, гавоты и паваны<sup>2</sup>. Маски, массивные платья и туфли на высоких каблуках не давали женщинам выполнять сложные хореографические движения. Поэтому мужские танцы отличались тогда особой грациозностью и изяществом.

К середине XVIII века в городах начали появляться оперные театры, балет достигал большую известность в Европе. Все аристократические дворы Европы старались подражать помпезности французского королевского двора. Неисчислимы танцовщики и учителя танцев с лёгкостью находили себе работу. Спустя время, балет отбился от оперы и стал самостоятельным, отдельным искусством. Хотя французская балетная школа и славилась

---

<sup>2</sup> Торжественный медленный танец, распространённый в Европе в XVI веке и музыка к этому танцу. Под музыку паваны происходили различные церемониальные шествия.

изяществом, пластичностью, ей была присуща холодность, формальность исполнения. Поэтому балетмейстеры и артисты искали иные выразительные средства, чтобы полностью раскрыть замысел постановки. Многие партии, особенно у солистов, требовали сильной эмоциональности, нужно было именно прожить на сцене каждую роль.

В конце XVIII века зародилось новое течение в искусстве - романтизм, проявивший сильное влияние на классический танец. Стараясь сделать свой танец более воздушным, танцовщицы пытались встать на кончики пальцев, что привело к изобретению пуант. В дальнейшем пальцевая техника женского танца активно начала развитие. Первой применившей танец на пуантах как выразительное средство была Мария Тальони. Танцовщица отказалась от собственных балету тяжёлых, пышных нарядов, париков и грима, исполнив танец только в скромном лёгком платье. Парижскую публику Мария покорила в 1827 году в «Венецианском карнавале», с тех пор она часто танцевала в парижской Гранд-Опера. Здесь же в марте 1832 года состоялась премьера балета Сильфида, с него началась эпоха балетного романтизма. Именно она тогда ввела в балет пачку и пуанты.

В России первый балетный спектакль - «Балет об Орфее и Евридике» - поставлен 8 февраля 1673 года при дворе царя Алексея Михайловича в подмосковном селе Преображенское. Его подготовил иностранец Николай Лима. Точно неизвестно, кто он был по происхождению - скорее всего, шотландцем, эмигрировавшим во Францию, а затем приехавшим в Россию в качестве офицера инженерных войск. Однако весьма правдивым фактом является то, что его познания в балете были весьма велики. Он стал руководителем начинающей балетной труппы, её танцовщиком, педагогом и первым балетмейстером. В обучение Лиме были отданы десять «мещанских детей», а через год их число заметно увеличилось. В 1673 году на сцене Кремлёвского театра Лима исполнял «французскую пляску» в «Балете об

Орфее и Эвридике». Это был балет во французском стиле, среди декораций, представляющих собой движущиеся пирамиды, и первый профессиональный классический спектакль, поставленный на русской сцене. Позже по специальному указу императора Петра Первого танцы стали одной из главных частей придворного этикета. В 1730-х гг. в Петербурге при дворе Анны Ивановны проходили стабильные представления оперно-балетных спектаклей. Хореографические сцены в операх ставили хореографы Ж. Б.

Ланде и А. Ринальди (по прозвищу Фоссано). Дворянскую молодёжь заставляли обучаться танцам, поэтому в Петербурге балльный танец стал неременной дисциплиной в Шляхетском кадетском корпусе. С открытием летнего театра в Летнем саду, зимнего - во флигеле Зимнего дворца кадеты принимают участие в балетных танцах. Педагогом танцев в корпусе был Жан-Батист Ланде. Он прекрасно знал, что дворяне в дальнейшем будущем не посвятят себя хореографическому искусству, хотя они наравне с профессионалами участвовали в балетах. Ланде, как никто другой, понимал необходимость в русском балетном театре. В сентябре 1737 он подал прошение, в котором сумел объяснить надобность образования новой специальной школы, где девочки и мальчики простого происхождения начали бы обучаться хореографическому искусству. Через некоторое время, такое разрешение было одобрено. Так в 1738 была открыта первая в России школа классического танца (ныне Академия русского балета им. А. Я. Вагановой). Из дворцовой челяди отобрали двенадцать девочек и двенадцать стройных юношей, которых и начал развивать Ланде. Каждодневный труд принёс свои плоды, публика была в восторге от увиденного.

В середине XIX века в русское искусство, а также в русскую литературу пришёл реализм. Балетмейстеры безрезультатно старались создать реалистические картины. Они не акцентировали внимание на том, что балет - искусство условное и реализм в балете сильно отличается по сравнению с



реализмом в живописи и литературе. Наступил кризис балетного искусства. Темы спектаклей были взяты примитивные, незамысловатые сюжеты служили только поводом для красивых танцев, в которых танцоры демонстрировали свое умение. Для артистов балета важной целью стала зазубренность формы и техники классического танца, в этом, конечно, они достигли виртуозности. Новый этап в истории русского балета начался, когда великий русский композитор П. Чайковский впервые сочинил музыку для балета. Это было «Лебединое озеро». До этого балетную музыку в серьёз не воспринимали. Она считалась низшим подвидом музыкального искусства, всего лишь аккомпанементом к танцам. Благодаря Чайковскому классическая балетная музыка стала серьезным творчеством, наряду с оперной и симфонической музыкой. Ранее музыка постоянно зависела от танца, теперь наоборот, танцу приходилось подчиняться музыке. Требовались новые средства выразительности и новый подход к созданию классического спектакля. Дальнейшее развитие русского балета тесно связано с именем московского балетмейстера А. Горского, который, отказавшись от устаревших приемов пантомимы. Он применял в балетном спектакле приемы современной режиссуры, придавая большое значение живописному оформлению спектакля. Он умел привлечь к работе лучших художников. Но истинный реформатор балетного искусства - Михаил Фокин встал против традиционного построения балетного спектакля. Он утверждал, что тема спектакля, его музыка, эпоха, в которую происходит действие, требуют разнообразие танцевальных движений, иного рисунка танца.

В 1908 году танцоры русского балета ежегодно выступали на сцене в Париже. Всё это было организовано балетмейстером С. П. Дягилевым. Русские сезоны - классическая компания, появилась в 1911 году, благодаря русскому театральному деятелю и искусствоведу Сергею Дягилеву. Выросшая из «Русских сезонов» антреприза 1909 года, функционировала на протяжении

двадцати сезонов до смерти Дягилева в 1929 году и пользовалась большим успехом за рубежом, особенно во Франции и Великобритании. Антреприза Дягилева оказала большое влияние на развитие не только русского балета, но и мирового хореографического искусства в целом. С самого первого дня, важнейшей основой хореографии его сезонов стало стремление расширить рамки классического балета. Эксперименты с хореографическими формами Нижинского опережали время и поэтому были не сразу одобрены зрителями. Фокин добавил движениям «богатую пластику», а Мясин, который пришёл после него, старался обогатить сценическую хореографию «ломаными и вычурными формами». Баланчин же полностью отошёл от канонов академического танца, придав своим балетам более стилизованное и экспрессионистское звучание. Сезоны Дягилева - особенно первые, в программу которых входили балеты «Жарптица», «Петрушка» и «Весна священная» - исполнили существенную роль в популяризации русской культуры в Европе и оказали содействие установлению моды на всё русское. К примеру, английские артисты балета Патрик Хили-Кей, Элис Маркс и Хильда Маннингс взяли русские псевдонимы (соответственно Антон Долин, Алисия Маркова и Лидия Соколова), под которыми и выступали в труппе Дягилева. Благодаря известности его сезонов, европейцы проявили интерес к традиционным русским костюмам. Породила новую моду даже супруга короля Великобритании, она выходила замуж в платье, отражающем русские фольклорные традиции.

После того, как прошла Октябрьская революция, многие работники балетного театра оставили Россию, но, не смотря на это, школа русского балета не разрушилась. Пафос продвижения новой жизни, революционная тематика, а главное свобода творческого восприятия вдохновляли хореографов. Балетмейстеры должны были выполнить такую задачу: приблизить хореографическое искусство к народу, сделать его более жизненным и

доступным для понимания. Так возник жанр драматического балета. Это были спектакли, обычно основанные на сюжетных линиях литературных произведений, которые строились по некоторым канонам драматического спектакля. Содержание в них рассказывалось с помощью пантомимы и театрального танца. В России балет не потерял своей значимости в годы после Первой мировой войны и при советской власти, даже когда политическая и экономическая ситуация, казалось, угрожала самому существованию Большого и Мариинского театров. 1920-е годы - начинают появляться постановки Пролеткульта на политические и социальные темы, в Москве работы Касьяна Голейзовского<sup>3</sup> а в Петрограде разнообразные постановки Федора Лопухова (1886-1973), в том числе его «Величие мироздания» (1922г.) на музыку Четвертой симфонии Бетховена. «Красный мак» на музыку Р.М.Глиэра, балет, поставленный в 1927 Василием Тихомировым (1876-1956) и Львом Лащилиным (1888-1955) в Москве, послужил основой многих последующих советских балетов: это многоактный спектакль, тема которого показывает благородные страсти и героические поступки, а специально написанная музыка носит симфонический характер. Такие балеты, как в 1932 «Пламя Парижа» Василия Вайнонена (1901-1964), а в 1934 «Бахчисарайский фонтан» Ростислава Захарова (1907-1984) - оба с музыкой Бориса Асафьева, как в 1939 «Лауренсия» (музыка Александра Крейна) Вахтанга Чабукиани (1910-1992) и в 1940 «Ромео и Джульетта» Леонида Лавровского (1905-1967) (музыка Прокофьева), могут служить основой тех нравственных принципов, на которые ровнялись не только главные труппы - Театр им. С.М.Кирова в Ленинграде и Большой театр в Москве - но и все остальные, примерно 50 театров, которые работали в стране.

---

<sup>3</sup> Русский артист балета. Заслуженный деятель искусств Литовской ССР.

В 1920-е годы манера исполнения отличалась, преобладали кантиленность в исполнении хореографических движений и гибкость (в особенности в области рук и спины) при одновременной разработке высоких прыжков, акробатических трюков, поддержек (например, высокий подъем на одной руке кавалера) и стремительных вращений, что придавало советским балетам особую драматическую экспрессию. (Красовская)

Одним из педагогов, который поспособствовал формированию этого стиля, была Агриппина Ваганова (см.приложение) Бывшая артистка балета Мариинского театра, она начала преподавать по окончании своей танцевальной карьеры. Став педагогом Ленинградского хореографического училища, Ваганова разработала программу и учебник классического танца и готовила своих учениц, чтобы они смогли исполнить как великие романтические балеты прошлого, так и новые советские, с их виртуозной техникой. По всему Советскому союзу, а также в Восточной Европе в основу обучения была заложена система А. Я. Вагановой. Зрители в Западной Европе и США практически не имели представление о советском балете до середины 1950-х годов. Когда балетные труппы Театра им. Кирова и Большого театра впервые поехали на гастроли на Запад, заинтересованность к нему вызвало удивительное мастерство балерин Большого театра Галины Улановой (1910-1998), с проникновенным взглядом, передавшей чувства «Жизели и Джульетты», и Майи Плисецкой, поразившей своей удивительной техникой в роли Одетты-Одилии в «Лебедином озере». В то время как Большой театр воплотил наиболее эффектные особенности советского стиля, классическая чистота танцовщиков Кировского театра нашли выражение у таких артистов, как Наталья Дудинская и Константин Сергеев, которые поспособствовали возрождению традиций Петипа. Великих успехов добились следующие поколения артистов: Екатерина Максимова, Владимир Васильев, Наталья Бессмертнова и Вячеслав Гордеев в Большом театре, Ирина Колпакова, Алла

Сизова и Юрий Соловьев в Кировском театре. В 1961 Нуреев, один из великолепных солистов Кировского театра, остался на Западе во время гастролей труппы во Франции. Два других известных артиста того же театра - Наталья Макарова и Михаил Барышников - сделали то же самое (Макарова - в Лондоне в 1970, Барышников - в Канаде в 1974). В 1980-х годах административное и политическое давление на искусство в Советском Союзе начало слабеть, Олег Виноградов, который руководил балетной труппой Театра им. Кирова с 1977, захотел ввести в репертуар балеты Баланчина, Тюдора, Мориса Бежара и Роббинса. Меньше всего был склонен к новшествам Юрий Григорович, который с 1964 находился во главе балета Большого театра. Его первые постановки - «Каменный цветок» (музыка Прокофьева, 1957) и «Спартак» (музыка А.И.Хачатуряна, 1968) - типично советские спектакли. Григорович опирается на зрелищность, эффектность, он уверенно справляется с большой массой артистов, которые не привыкли стоять на месте, также широко пользуется народным танцем, предпочитает героические сюжеты.

На протяжении многих лет, на сцене Большого театра демонстрировались почти исключительно балеты Ю. Н. Григоровича или его переделанные старинные спектакли, такие как «Лебединое озеро». К концу 1980-х годов Ирек Мухамедов и Нина Ананиашвили из Большого театра, а также Алтынай Асылмуратова и Фарух Рузиматов из Театра им. Кирова получили разрешение танцевать с ведущими балетными труппами на Западе, затем присоединились к составу этих коллективов. Даже Виноградов и Григорович начали искать возможность показать свои таланты вне России, где государственное финансирование театров заметно сократилось после распада СССР в 1991. В 1995 Григоровича заменили на посту руководителя балета Большого театра Владимиром Васильевым. Другие труппы в Санкт-Петербурге - балет Малого театра оперы и балета им. М. П. Мусоргского (до 1991 именовался Малым театром оперы и балета), Санкт-Петербургский «Театр

балета Бориса Эйфмана», которым руководит хореограф Борис Эйфман (р. 1946), труппа «Хореографические миниатюры», созданная Леонидом Якобсоном (1904-1975), который работал в Театре им. Кирова в 1942-1969, чьи работы стали известные на Западе. В Москве начинает работу труппа Музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И.НемировичаДанченко, Театр русского балета. А также внимания заслуживает труппа «Эксперимент», созданная в Перми Евгением Панфиловым.

После того, как Советский Союз распался, за ним последовал экономический кризис, он принес большие трудности балетным труппам, которые до этого хорошо субсидировались государством. Многие артисты и балетмейстеры покинули страну, чтобы обосноваться в США, Англии, Германии и других западных странах. Не смотря на это, Большой, и Кировский театры не потеряли свою актуальность в нашей стране.

## **1.2. Методика обучения классического танца.**

Урок классического танца строится на основе классического экзерсиса, адажио, аллегро, движений на пальцах (женский класс) и завершающей части урока.

Классический экзерсис обладает практическим значением на протяжении всех лет занятий искусством танца, отчего все его элементы с самого начала проходят подробно скрупулезно. Если человек овладел классическим танцем, то ему будет гораздо проще освоить другие сценические стили. Классика, в первую очередь, вырабатывает дисциплину, это не мало важное качество для танцоров.

Любое выученное движение отшлифовывается, превращаясь в общий фундамент более сложных движений, осваиваемых впоследствии. Крупную

погрешность допускают те, кто разбирает экзерсис как нечто второстепенное, предназначающееся лишь для «разогревания ног».

Работая над экзерсисом, нужно все движения осуществлять как у станка, так и на середине зала, как с одной ноги, так и с другой, что в одинаковой мере вырабатывает и закрепляет двигательный аппарат обучающегося и улучшает азбучную технику танца. Все учебные задания начинают с должной подготовки.

Помимо правильной подготовки и работы над выполнением упражнения, нужно призывать учащихся уметь внимательно и аккуратно завершать его, что вносит в исполнение элемент завершенности и одновременно дисциплинирует внимание.

Экзерсис формируется из одних и тех же *pas*, которые могут усложняться в зависимости от подхода педагога и метода преподавания. Его начинают с *demi plie* и *grand plie* на пяти позициях. Оно развивает гибкость, эластичность и выворотность ног, мягкий и складный прием связи, устойчивость, элевацию<sup>4</sup>, придает надлежащий пластический характер учебному упражнению или сценическому хореографическому действию. *Plie* - одно из сильнейших технических и выразительных средств искусства классического танца. После *plie* идут всевозможные виды *battements tendus*, он является первичным элементом, с поддержкой которого достигается грамотное вытягивание всей ноги от бедра до кончика пальцев. А это немаловажный момент, он имеется буквально во всех движениях классического танца и особенно поступательных. Затем *rond de jambe par terre* с *port de bras* и далее *battements fondus*, *battements soutenus*, разнообразные виды *battements frappes*, *rond de jambe en l'air*, *battements releve lent*, *battements developpe*, *petits battements sur le cou-de-pied*, *grands battements jetes* (Базарова Н.П.).

---

<sup>4</sup> Термин в классическом танце, означающий высокий прыжок.

Вытекающая часть урока - экзерсис на середине, важнейшим движением его является адажио - это работа над всесторонним изучением поз классического танца и самой разнообразной их связью.

Если в экзерсисе отрабатывается элементарная техника хореографического мастерства, то в адажио усваиваются характер, манера и техника исполнения мягкой танцевальной фразы. Разучивание адажио в классическом танце необходимо, чтобы развить физическую подготовку, устойчивость, плавность, координацию, а также музыкальную выразительность, в процессе выполнения движения.

Основные составляющие адажио в процессе занятий - это позы *releves lent*, *battement developpe*, *rond de jambe* и *port de bras* (см.приложение). Адажио разучивается, начиная с самых лёгких движений, в процессе обучения постепенно усложняется. В средних и старших классах в адажио начинают добавлять вращения, полуповороты, исполняемые с разнообразными приемами *fouette*, *grand fouette*, *en tournant*, *renverse* и туры в позах.

В классическом танце одной из самых важных частей урока является аллегро - разучивание и отработка малых, средних и больших прыжков.

В аллегро заложена балетная наука. Как правило, главная часть танца строится на аллегро, и поэтому вся работа, сделанная до аллегро, является подготовительной. К изучению аллегро начинают приступать, когда у учащихся ноги поставлены грамотно, есть выворотность, развит и укреплен подъём, укреплены мышцы.

Прыжок придает танцу нужные для него качества: легкость, воздушность, полетность и именно поэтому является его главной составной частью.

Для прыжка важно качество, обозначаемое в балете словом *ballon* (баллон) - умение высоко и эластично прыгнуть вверх, и сохранить во время прыжка форму



Прыжок - одно из необходимых профессиональных требований к танцовщику. Высота прыжка зависит от силы мышц, слаженности работы всех частей тела и, в частности, сгибателей и разгибателей суставов: тазобедренного, коленного, голеностопного, стопы и пальцев, их подвижности.

При прыжке действующие мышцы в течение короткого времени, сохраняются в напряжении, при этом воздействуют две главные силы: сила отталкивания от опоры и сила тяжести тела. Поэтому высота прыжка находится в прямой зависимости от них. При этом нужно, чтобы некоторые звенья тела в момент отделения его от опоры находились по отношению друг к другу в состоянии неподвижности.

В женском классе одной из составных частей урока являются занятия на пальцах. Движения на пуантах вводят, когда ноги и ступни достаточно укреплены экзерсисом у станка и на середине зала.

Чтобы грамотно и устойчиво стоять пуантах, следует подготовить ноги упражнениями на полупальцах.

Изучение упражнений на пальцах следует начинать у станка, стоя лицом к палке и держась за нее двумя руками.

### **1.3. Сравнительная характеристика методик обучения классического и современного танцев.**

Хореографическое искусство на протяжении всего времени приковывало к себе взгляд, вызывало интерес и стремление познать технику танца. И в наше время оно завоевало широкое распространение в разнообразных учреждениях и общеобразовательных школах. Школы искусств и хореографические училища представляют на практике, что такая форма эстетического

воспитания детей, очень перспективна. Оно разрешает более подробно раскрыть индивидуально-личностные способности обучающихся, потому надо делать такое обучение доступным большому кругу ребят. В современное время, хореография представлена широким спектром различных направлений: классическим, бальным, народным, современным. Каждое хореографическое направление предусматривает свою историю появления и развития, свойственные черты техники исполнения. Связанно это с тем, что у любого подвида танца существует своя физиологическая и музыкально-ритмическая характеристика.

Для классического танца в полной мере присуще строгие требования к физическим показателям, «дословности» и логичности линий. В сопоставлении с классическим танцем современный танец несет в себе более совершенный потенциал. В большей степени выявляются возможности тела танцора, становится свободнее пластика, возникает новый лексический материал.

Рассматривая любой из видов танца, можно выявить четкий, последовательный набор движений, который характерен конкретному хореографическому направлению. Яркий пример тому – классический балет. В нем существует столетиями выковывавший язык движений. Что касается современного направления в хореографическом искусстве, зачастую разбор элементов неотрывно соединяется с раздумьем о теме произведения, функционирующих лицах и музыкальном сопровождении. Все это объединено с тем, что современное направление охватывает немалое количество всевозможных танцевальных техник и изо дня в день подкрепляется свежими знаниями и навыками, которые придадут танцу характерность, манерность.

«Современный танец – понятие преходящее, то есть танец, который в отличие от историко-бытового, показывается сейчас, в наше время». Тем не менее, в русском искусствознании термин присоединяет к себе все те течения

хореографического искусства, которые противоположны народносценическому и классическому танцу. Поэтому создается не корректное толкование этих направлений. Так как наряду с хореографическими техниками, например, джаза и модерна владеющими определенной школой, четко построенное занятие и своя система подготовки, сопоставляют социальный, бальный танцы, а также многие другие направления хореографии. Высокий интерес к современному танцу, особенно в любительских коллективах и в провинциальных городах, нередко приводит к неграмотному применению хореографами и педагогами лексического материала, что влияет на технику модерна, а также джаз танца, они становятся не профессиональны. (Футбер)

В России не мало учреждений дополнительного образования, где можно приобрести знания, умения и навыки в разнообразных хореографических направлениях и, в том числе, в области современного танца – это хореографические кружки и коллективы, студии и театры танца, ансамбли. Каждый творческий союз имеет свой специфический направленный стиль, а также свои цели и задачи: в одних танцуют только те, кто ходит для поддержания физической формы и здоровья, в других плотно осваивают основы хореографии. Но существуют организации и с профессиональным уклоном – это студии, ансамбли, театры, которые, зачастую, обладают званием «образцовый», где весь процесс занятия основывается на детальном и качественном преподавании различных хореографических направлений, такие коллективы имеют в распоряжении личную систему обучения, которая часто вырабатывается годами, а также разноплановый хореографический репертуар.

Нужно помнить о том, что в области хореографического искусства совершается деление на любительское и профессиональное образование. И непосредственно процесс занятия тоже отличается друг от друга. Профессиональное хореографическое образование дети обретают в

организациях со специальным направлением – хореографические училища и колледжи. Здесь их целенаправленно готовят к профессиональной карьере артиста ансамбля народного танца или классического балета. В результате этого, в нашей стране сформировалась специфичность систем обучения:

1. Проводится особый конкурсный отбор, который включает в себя раскрытие физических параметров, медицинскую комиссию и принятие решения о профессиональной годности ребенка, на основании заключений специалистов.

2. Проводится промежуточная аттестация обучающихся, для контроля усвоения учебной программы, по результатам которой, комиссия принимает постановление о целесообразности продолжения учебы с уклоном на балетную технику. А также проверка по физическим параметрам, так как это неизбежное требование будущей профессии артиста ансамбля или балета.

Родители приводят своих детей в танцевальные кружки и ансамбли, не только, чтобы развить их физические данные, но и дать представление о хореографическом творчестве, развить эстетику и нравственные качества. В подобных случаях дети выражают персональный характер к восприятию и выполнению постигаемых элементов и движений. Поэтому перед хореографами поднимается не простая задача: не только научить основам современного танца, но и содействовать нравственному воспитанию. Учебный процесс в любом учреждении, включает в себе разное количество предметов. Это зависит от числа занятий в неделю, отдельные студии и ансамбли имеют возможность выделить время на дополнительные дисциплины. Урок современного танца тоже может заключаться в изучении различных направлений – джазового танца, модерна, импровизации и других.

Во всяком образовательном учреждении – школе искусств, хореографическом училище в основание процесса занятия заложен рабочий учебный план. В нем фиксируется перечень предметов и количество часов,

отведенных на их усвоение. Также в учебных планах отображается информация об проходимых разделах и уровне физических нагрузок. Как правило, хореограф в своей работе должен основываться на ратифицированные учебные программы, которые разработаны и собраны в соответствии со спецификой организации. В эпизодах, если в репертуар группы, ансамбля присоединяют хореографические композиции в линии современного танца, в обучение внедряется надлежащая дисциплина. В настоящее время зарождается все больше любительских коллективов в современном направлении. Хореограф в постановке танцевальных миниатюр, как правило, базируется на своём личном танцевальном опыте, обучая танцоров техникам, которые в дальнейшем основывают репертуар предоставленного ансамбля. Такие коллективы не ограничиваются учебными программами и нередко находятся в созидательном поиске новоиспеченных идей.

Изначально, современный танец «пришел» в хореографию, как противоположность классическому танцу, но спустя какое-то количество времени, он тоже приобрёл устойчивые каноны.

Рассмотрим стиль джаз-модерн:

Также как и в классическом танце, джаз-модерн имеет свою структуру урока: экзерсис у станка, на середине зала, в который входят учебные комбинации, кросс, танцевальные комбинации. Также этот стиль позволяет раскрыть свой потенциал, например хореограф может включить в урок различные техники оздоровительной и танцевальной терапии, а также провести урок в игровой или театрализованной форме.

Если сопоставить методику разных хореографов можно выделить стержневые разделы урока:

- I. Разминка;
- II. Изоляция и координация;

- III. Упражнения для укрепления мышц;
- IV. Уровни;
- V. Кросс. Передвижение в пространстве; VI. Комбинация или импровизация.

Уроки с совмещением оздоровительных техник и хореографической терапии, имеют место употреблению в тех случаях, когда в ансамблях помимо данного предмета проводятся классическая тренировка или уроки джазового танца и модерна. Также во втором разделе учебы можно использовать комбинирование различных дисциплин. Занятия в игровой форме могут проходить в сочетании с главной частью обучения, содержащей классический тренаж.

В хореографических коллективах, в которых преобладает современный танец, ставится вопрос об актуальности репертуара, немаловажно чтобы современный танец возникал перед учащимися во всей красоте, позволяя выявлять индивидуально-личностные качества всякого ребенка за счет множества хореографических образов и приемов. В отличие от классического танца, который в первую очередь придает форму, современный танец дает возможность проявить свое мировоззрение, как педагогу, так и ребенку-исполнителю. В нем нет канонов и правил, тело целиком освобождено. При этом вес тела и физические данные учеников большой роли не играют, что в классическом танце не допустимо.

Во многих непрофессиональных хореографических коллективах хореографы переносят на сцену проявления злобы и агрессии в детских спектаклях, и это является большой оплошностью. К сожалению, на сегодняшний день это не редкость, и высокая вероятность в том, что они пытаются выделиться на фоне изящных классических вариаций. Также это выходит от недопонимания преподавателями спектаклей профессиональных коллективов, действующих в направлении современного танца. Где часто

глубокий философский смысл, скрупулезно утаен бытовыми деталями, грубыми приемами, открытыми сценами.

В течение последних лет мы можем заметить совмещение различных хореографических техник. Хореографы в своих творческих работах пробуют показать что-то особенное, чтобы поразить и заинтересовать публику. Причем это не зависит от лексической принадлежности. Хореографы неизбежно прибегают к сочетанию различных стилей и техник, поскольку они обладают великим спектром хореографических движений. Благодаря тому, что современное направление хореографического искусства активно совершенствуется, можно говорить о его востребованности в жизни общества.

## ГЛАВА 2. СОЗДАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИЦИЙ С ЭЛЕМЕНТАМИ КЛАССИЧЕСКОГО ЭКЗЕРСИСА

### 2.1. Хореографическая постановка «Мгновение жизни»

**Тема** данной постановки заключается в том, что не все события в нашей жизни благополучны. Срабатывает как человеческий фактор, так и внедрение стихии. Мы не знаем, что будет ждать нас на следующий день, мы живём одним днём, одним мгновением.

**Идея** номера заключается в том, чтобы показать, как люди ведут себя в не простую для них ситуацию: кто-то борется, кто-то сдаётся, кто-то мирится с данной ситуацией

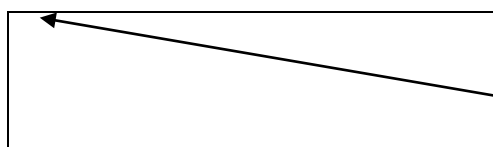
**Сюжет:** В начале номера все танцоры хаотично передвигаются из кулисы в кулисы, каждый в своём образе В **завязке** происходит слияние отдельных людей в одно целое. **Кульминация** номера заключается в том, что, не смотря на желание людей оставаться вместе, есть нечто не подвластное нашим силам, оно может нас разъединить, что и происходит в данном номере. В **развязке** мы видим, что некоторые не выдерживают испытание стихией.

#### Рисунок танца.

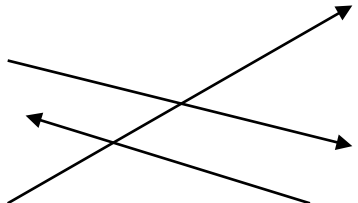
▲ - девочка (D1, D2, D3, D4, D5, D6, D7, D8, D9)

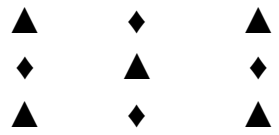
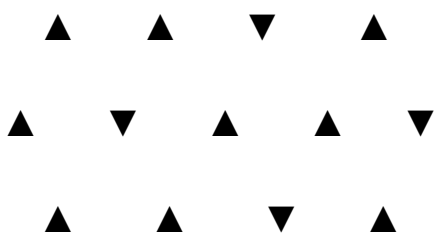
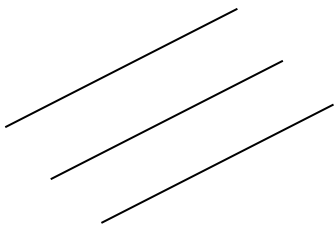
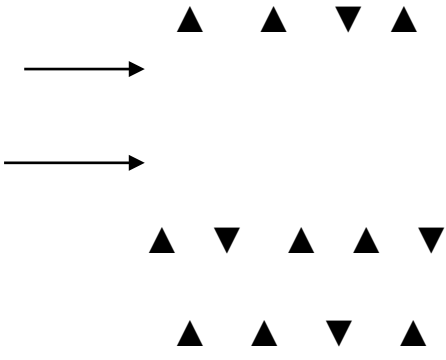
▼ - мальчик (M1, M2, M3, M4)

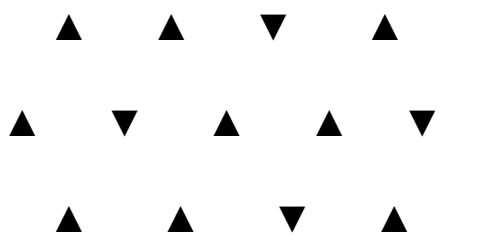
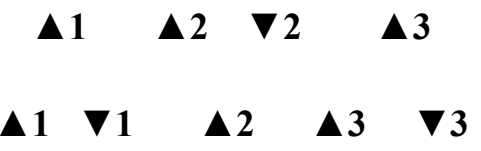

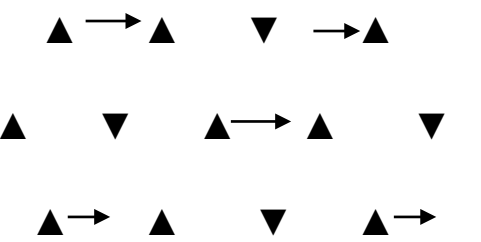
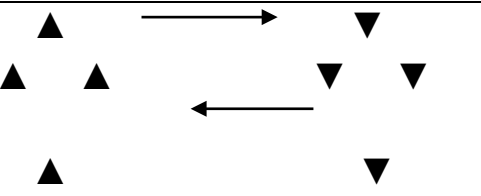
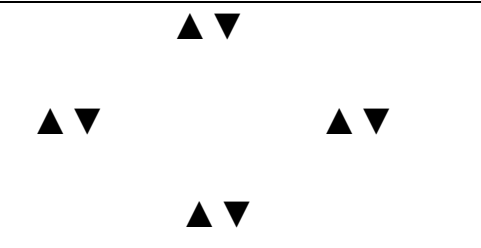
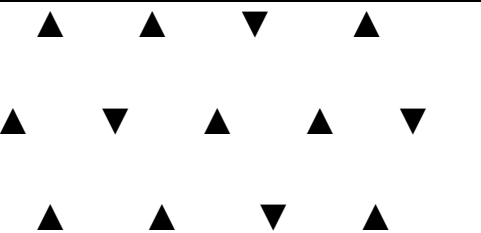
◆ - поддержка

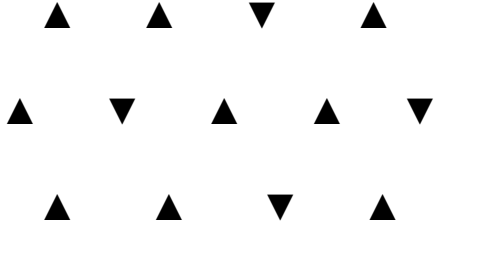
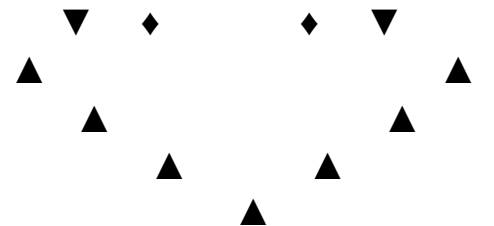
	<b>1-3 такт</b>					
	Все	D	и	M	начинают	хаотично
	передвигаться			из	кулисы	в кулису



	<p>импровизационными, танцевальными элементами</p>
---	--

	<p><b>4-5 такт</b> Замерли на местах в позах, а кто танцует в парах замирают в поддержках. На конец 4 такта, начинается комбинация каноном.</p>
	<p><b>6-7 такт</b> На конец 7 такта все падают на пол, а М4 делает сальто назад.</p>
	<p><b>8 такт</b> Сдвигаются в диагонали На конец 9 такта надо сделать волну</p>
	<p><b>9 такт</b> В образе все убегают в рисунке на вторую половину сцены</p>

	<p>10 такт</p> <p>Выстраиваются в начальный рисунок разбег+pas de chat</p>
	<p>11 такт</p> <p>Комбинация каноном</p> <p>Цифрами обозначены группы</p>
	
	<p>12 такт</p> <p>(Стрелочками показано, кому уйти за кулисы)</p> <p>Д расходятся за кулисы турами, перекатами, переворотами, прыжками, остальные - остаются на сцене</p>
	<p>13 такт</p> <p>Сбегаются друг к другу и на конец 13 такта делают прокрут на спине</p>
	<p>14-15 такт</p> <p>На конец 15 такта, М1 и М2 должны кинуть D2, а М3 и М4 должны её поймать</p>
	<p>16-17 такт</p> <p>На начало 16 такта, те, кто был за кулисами, должны выбежать на сцену</p>

	<p>18-19 такт Комбинация + канон</p>
	<p>20-21 Каждый должен прибежать на своё место определённым движением и в конце 21 такта D1 и D5 должны спрыгнуть с плеч M3 и M4, а M1 и M2 должны их поймать.</p>

### Запись танца

<p>1 такт</p>	<p>M1 проносит на руках D1 и останавливается на одном колене в переднем левом углу сцены. D2 добегают вместе с M2 до середины сцены, затем обнимает его за спину и скользит на подъёмах. D3 бежит из переднего левого угла в задний правый угол, падает через подъем и убегает в кулису M4 несет на плече D4 с одной стороны сцены на другую D9 бежит, укрываясь руками «от ветра» и сталкивается с D5, и они вместе убегает в одну кулису D1 бежит, кидает battements, уходит на колени, затем убегает за кулисы</p>
---------------	---

<p><b>2 такт</b></p>	<p>D1 делает переворот с плеч M1, они, держась за руки делают перекат на спине, затем D1 поднимает за руку M1 и они вместе убегают за кулисы</p> <p>D6 делает перекат через шпагат, затем glissade + pas de chat и убегает за кулисы</p> <p>D2 спиной скользит на полупальцах, опираясь на руки M2</p>
<p><b>3 такт</b></p>	<p>Все в образе разбегаются на свои места.</p> <p>На конец 3 такта M1 делает поддержку с D1,</p> <p>M2 делает поддержку с D2, M3 делает поддержку с D3 и M4 делает поддержку с D4, D5 берёт ногу в кольцо и застывает в позе, D6 берёт согнутую ногу вперёд и замирает, D7 поднимает согнутую ногу в сторону и</p>
	<p>замирает, D8 поднимает ногу вперед и замирает, D9 поднимает согнутую ногу в сторону и замирает</p>

<p><b>4 такт</b></p>	<p>D1, D2, D3, D4, и M1, M2, M3, M4 сходят с поддержек, поднимают не воворотное battement developpe с правой ноги в правый угол, левой рукой тянутся в этот же угол, правой рукой - в противоположный, затем резко правую ногу через пол бросают назад, резко наклоняются к полу и делают круг правой рукой, дальше на не выворотной правой ноге, левая согнутая на полупальце, делают por de bra назад</p> <p>D5, D6, D7, D8, D9 через подъём падают на левое колено, правой ногой делают свинг вперёд, руки на полу перед собой, затем ставят правую ногу на пол и кидают батман назад левой ногой, руки на полу, поднимают не воворотное battement developpe с правой ноги в правый угол, левой рукой тянутся в этот же угол, правой рукой - в противоположный, затем резко правую ногу через пол бросают назад, резко наклоняются к полу и делают круг правой рукой</p>
<p><b>5 такт</b></p>	<p>D1, D2, D3, D4, и M1, M2, M3, M4 через подъём падают на левое колено, правой ногой делают свинг вперёд, руки на полу перед собой, затем ставят правую ногу на пол и кидают батман назад левой ногой и дальше все M крутят девочек в поддержках</p> <p>D5, D6, D7, D8, D9 на не выворотной правой ноге, левая согнутая на полупальце, делают por de bra назад, затем делают садятся в plie на левой ноге и крутят на вытянутой опорной ноге 2 тура, правая нога находится на левом подъеме, руки поднимаются в</p>

	<p>замке в потолок.</p> <p>На конец 5 такта все падают вниз и М4 делает сальто назад</p>
<b>6 такт</b>	<p>Все М и все D встают с пола правую руку поднимают в верхний угол, а левую держат в стороне, правой ногой делают два <i>sissonne simple</i>, затем в правый задний угол делают <i>sissonne</i>, встают на полупалец левой ноги, правую держат на <i>rasse</i>, левую руку резко поднимают наверх, затем опускаются все вниз, с круглой спиной и по очереди, волной, выпрыгивают в потолок, руки проходят по очереди через потолок, меняют ракурс с одного угла на другой</p>
<b>7 такт</b>	<p>Все встают в планку на вытянутые руки, затем оставаясь в планке, переходят на локти. далее все встают и в образе убегают на право ближе к кулисе</p>
<b>8 такт</b>	<p>Разбегаются + <i>pas de chat</i> приходят на свои места, затем резко гнутся назад, обе ноги согнуты в коленях, правая нога на полупальце, левая рука в 3-ей позиции, правая рука опущена.</p> <p>Через левое плечо все поворачиваются <i>enface</i>, ноги на ширине плеч, руки вытянуты в потолок и левой рукой сцеплены за запястье правой руки, через волну, руки проходят по кругу, сажусь в <i>plie</i> с круглой спиной. Затем делают прыжок наверх, колени поднимаются к груди и через вытянутые ноги опускаются на пол, руки вдоль туловища</p>

<b>9 такт</b>	Каноном с опозданием в 2/4 все делают следующую комбинацию: Батман из левого угла в правый угол, левая рука в 3-ей позиции, ставят правую ногу на пол, делают к ней волну + волна с отходкой назад.
	Preparation + тур en dedans в attitude, левая рука в 3-ей позиции, правая рука во 2-ой. После тура следует перекат на коленях
<b>10 такт</b>	М1 делает кувырок с прямых ног через D1, встаёт на руки и делает «дельфинчик» на живот. Переворачивается на согнутую левую ногу и выпрыгивает на руке за правой вытянутой ногой, вставая на неё М2 делает перекат на коленях, затем встаёт, разбегается и выпрыгивает в разрывной М3 разбегается, делает прыжок в повороте. Левая нога вытянута на 90 градусов, правая согнута в колене. Руки вытянуты вперёд. М4 делает фляг назад.
<b>11 такт</b>	D1 делает переворот назад через локти, затем ползками уходит в левый задний угол D2 делает тур en dehors, нога через passé поднимается вперед, руки держатся за ногу, затем подбивает ноги и делает сброс корпусом, уходит в пол и делает перекат на спине
<b>12 такт</b>	D5, D6, D7, D8, D9 турами, прыжками и переворотами уходят за кулисы.

<b>13 такт</b>	М1, D1, М2, D2, М3, D3, М4, D4 сбегаются в пары. На конец 13 такта М1, М2, М3, М4 прокручивают на полу девочек. D1, D2, D3, D4 держась за руку мальчика, делают прокрут на спине
<b>14 такт</b>	Прыжок в поперечный шпагат левую сторону, руки в стороне, доворот через правое плечо. Пол тура на согнутой правой ноге, левая нога, согнутая в колене, диафрагма убрана
	назад, правая рука поднята в верхний угол, левая рука держится в стороне. М1, М2, М3, М4 через правое плечо делают поворот и уходят в планку, на вытянутые руки D1 D2 D3 D4 делают тур en dedans с ногой наверху, а затем, опираясь на плечи мальчиков, прыгают в поперечный шпагат, и встают с другой стороны от мальчиков
<b>15 такт</b>	D2 делает затяжку вправо, М1 и М2 берут за талию и выкидывают через верх на руки М3 и М4. В это время D1 D3 и D4 канонем делают прыжок в jete, пропуск 2/4
<b>16 такт</b>	Разбегаются на свои места, D5, D6, D7, D8, D9 выбегают из-за кулис.



<b>17 такт</b>	<p>Ronde из переднего левого угла в передний правый, левая рука в стороне, правая в верхнем правом углу, не большой наклон влево, дальше пол тура на левой ноге, правая нога на завёрнутом passé левая рука вытянута в верхний угол, правая нога в стороне. Прыжок с места в шпагат. По группам резко гнусь назад, руки в нижние углы, ноги на ширине плеч, пропуск 2/4. 1 группа - D6, D9, D5, D4, M1, M2. 2 группа - D1, D2, D3, D7, D8, M3, M4</p>
<b>18 такт</b>	<p>Прыжок вправо с полным поворотом, ноги собраны в 6-ой позиции, руки вытянуты в потолок, левая рука держится за запястье правой. Дальше сброс корпуса и sissonne в правый передний угол. Левая нога бросается вверх и заворачивает корпус на пол поворота, руки свободные. Опираясь на руки прыжком вытянуть ноги на 45 градусов</p>
<b>19 такт</b>	<p>D1, D6, D2, M2 на первые 2/4 делают резко позу D3, D8, D4, M1, D9 на вторые 2/4 делают резко позу</p>
	<p>D5, D7, M3, M4 на следующие 2/4 делают резко позу. Затем все выпрыгивают вверх за вытянутой правой рукой, ноги во второй не выворотной позиции, затем ползок через ногу, и встать на ноги</p>
<b>20 такт</b>	<p>Все разбегаются на назначенные рисунки, затем D2, D3, D4, D9, D5, D7, D 8 по очереди встают на руки и делают подбивку в потолок В это время D1 и D6 разбегаются к M3 и M4</p>

21 такт	D2, D3, D4, D9, D5, D7, D 8 каждая на свой счёт, делает переворот через локти назад, встаёт и делает тур, на вытянутой левой ноге, правая стоит на левой стопе, руки вытянуты в потолок, правая рука держится за левое запястье и все на акцент падают на пол через подъём D1 и D6 забираются на спины M3 и M4, и на акцент падают на руки M1 и M2
---------	---

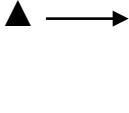
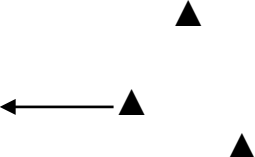

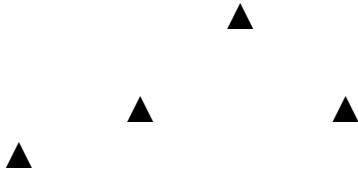
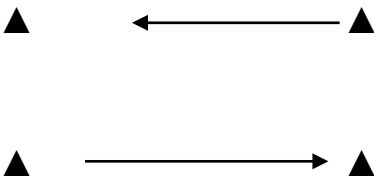
## 2.2. Хореографическая постановка «Обречённый»



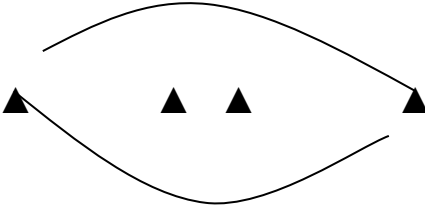
В нашем мире люди делятся на тех, кто живёт в уютных квартирах, ходят на любимую работу и тех, кто стал человеком без определённого места жительства и не важно, по своей воле или нет. **Идея** данной постановки в этом и заключается: показать, как разные люди относятся к попрошайке, у которого нет своего дома. Один человек брезгливо к нему относится, другой - равнодушен, а третий - захочет помочь.

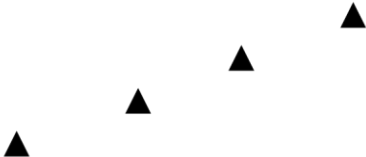

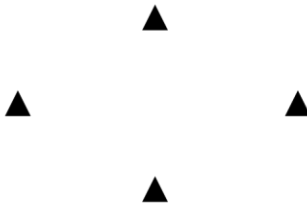

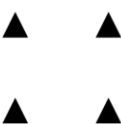



**Сюжет:** мы видим, как на сцене лежит человек, который исполняет роль попрошайки, затем появляются офисные сотрудники. В **завязке** мы видим, как реагируют на попрошайку эти люди. **Кульминация** номера - после того, как человеку без определенного места жительства, помогли, он стал таким же офисным сотрудником, не отличающихся от других. **Развязка** - человек без определённого места жительства, привыкший к данным условиям, даже после оказанной помощи, понимает, что не хочет менять свою жизнь, и возвращается на своё место.

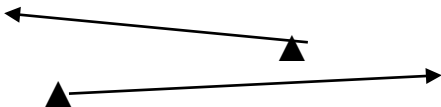
### Рисунок танца

▲ - D1, D2, D3, D4, (D1 - попрошайка, D2 D3 D4 - работники)

	<p><b>1 такт</b>          ▲ D1 находится на сцене, D2 начинает выходить на сцену (D3, D4 за кулисами)          ▲</p>
	<p><b>2 такт</b>          ▲ D1, D2 делают комбинацию, D3 начинает выходить на сцену</p>
	<p><b>3 такт</b>          D1, D2, D3 делают комбинацию, D4 начинает выходить на сцену</p>
	<p><b>4-5 такт</b>          D1 делает комбинацию          D2, D3, D4 делают комбинацию</p>
	<p><b>5-6 такт</b>          Комбинация + смена мест</p>

	<b>7 такт</b>
	<b>8-9 такт</b>
	<b>10 такт</b>
	<b>11-14 такт</b>

	
	<b>15-16 такт</b>
	<b>17-19 такт</b>
	<b>20-21 такт</b>
	<b>22-23 такт</b>
	<b>24-25 такт</b>
	<b>26-27 такт</b>
	<b>28 такт</b>

	D2, D3, D4 расходятся по кулисам, D1 остаётся на сцене
---	---

### Запись танца

<b>1 такт</b>	D1 лежит на сцене, пытается подняться, но не выходит
<b>2 такт</b>	D1 укрывается от солнца, делает не большое продвижение назад. D2 выходит двумя шагами, делает выпад на правую ногу и смотрит на часы.
<b>3 такт</b>	D1 надевает шапку и делает кувырок назад. D2 продолжает идти этими же шагами, D3 двумя шагами и выпадом только выходит на сцену
<b>4 такт</b>	D1 поднимается на ноги и делает по стенкам выпады, левая нога стоит на месте, руки делают круговое движение в каждую стенку. D2, D3 продолжают идти своими шагами, D4 только выходит из-за кулис на своё место. На конец 4 такта, D1 подбегает и «просит денег» у D4, но она его отталкивает.

5 такт	<p>D1 убегает в угол, делает круговое вращение правой рукой, тянется к «работникам», убирает руку, выпрыгивает наверх и через подьёмы уходит на пол.</p> <p>D2, D3, D4 делают шаг левой ногой в правую стенку, затем разворачиваются в противоположную, садятся на plie, поднимают правую вытянутую ногу назад, затем её через passé выбрасывают вперёд, ставят её перед собой (две ноги находятся на одной линии), Затем делают волну к правой ноге и волной назад отскакивают в растяжку.</p>
6 такт	<p>D1 медленно встаёт на ноги и ещё раз решается попросить денег у D4.</p> <p>D2, D3, D4 делают перекат на двух ногах и выходят в стойку на руках, правая нога смотрит в потолок, левая на 45 градусов от пола.</p>
7 такт	<p>D1 взаимодействует с D4</p> <p>D2, D3 уходят шагами ближе к кулисе, держась за руки делают выпад друг от друга и на конец фразы поворачивают друг у другу головы.</p>
8 такт	<p>D4 берёт за руку D1 и прокатывает по полу на передний план, затем снимает с неё шапку и выкидывает на противоположную сторону.</p> <p>D2 делает прыжок от D3 видит шапку и подбирает её.</p> <p>D3 делает прыжок от D2 и pas de chat уходит к D4</p>

<p><b>9 такт</b></p>	<p>D1 видит, что шапку подобрала D2 подбегает к ней, но та, упирает ей руку в голову и D1 не может её достать.</p> <p>D3 и D4 делают тур в право, левая нога на passé, правая рука в верхнем углу, левая рука в стороне, затем ставят ноги на ширине плеч и делают <i>por de bra</i> + прыжок вверх, руки вытянуты в верхние углы, затем кидают батман правой ногой в левый угол, берут руками ногу и видят D2 и D1, на конец фразы подбегают к ним.</p>
<p><b>10 такт</b></p>	<p>D3 берёт D1 и, успокаивая, уводит на центр сцены.</p> <p>D2, D4 делают к ним лицом выпад и отворачиваются от них</p>
<p><b>11 такт</b></p>	<p>D3 берёт за плечи D1 переступают с ноги на ногу.</p> <p>D2, D4 лицом к ним, качаются зеркально правой ноги на левую.</p>
<p><b>12 такт</b></p>	<p>D3 надевает шапку на D1.</p> <p>D2, D4 бегут вокруг D3, D1. Выстраивается диагональ.</p>



<b>13 такт</b>	D1, D2, D3, D4 поднимают левую ноги, согнутую в колене, затем опускают её руками на пол, останавливаются в выпаде, смотрят на часы. Делают волну вперёд и волну назад, с отходом в задний угол, затем крутят туры на правой ноги, левая нога вытянута, руки в замке вытянуты в потолок. Остановится в широкой выворотной второй позиции на plie, руки перед собой в замке. Правая нога вытягивается в правый угол на 45 градусов, руки тянутся за ней, а корпус запаздывает, потом резко встать на правую ногу на plie, левая перед собой вытянута, руки сцепить, словно тянуться за что-то
<b>14 такт</b>	D1, D2, D3 D4 кувырок с прямых ног назад, левая нога проходит вытянутая через потолок, остановка на животе, затем перейти на колени, сидя на пятках сделать por de bra
<b>15 такт</b>	Левая нога ставится перед собой, правая рука спереди, левая в стороне, тур на полупальце, немного вырастая, затем приземлиться через подъем на колено, ползок в право и через ногу встать. Затем каноном уйти в «берёзку» D2, D3, D1, D4
<b>16 такт</b>	Также каноном сойти с берёзки, D2, D3, D4 уходят в угол, D1 выбегает на передний план, на центр.
<b>17 такт</b>	D2 D3 D4 начинают двигаться из угла ближе к D1, D1 медленно сползает в низ и ложиться на пол.
<b>18 такт</b>	Канон, начиная с D2, затем D3 и D4, выпрыгиваем <i>sissonne fermee</i> в сторону за левой ногой, делаем перекал и разбегаемся на свои места.

<b>19 такт</b>	D1 импровизационно пытается подняться. D2 D3 D4 каждая в свою стену делает прыжок с подбивкой ноги, правой рукой сделать круг. Затем уйти в plie на ногу, левая на 90 градусов поднимается в сторону, тур на левой ноге, правая на passé, левая рука в верхнем углу, правая в стороне. После тура выпрыгнуть с двух ног, левая рука вытянута в потолок, через подъёмы уйти на спину.
<b>20 такт</b>	D2 D3 D4 подпрыгивают на спине, через прогиб подтянуться к ногам, сделать ползок к правой ноге встать через колено. D2 D4 подбегают к D3 и поднимают её за плечи. D1 ставит левую руку на пол и в планке медленно шагает целый круг.
<b>21 такт</b>	D1 пройдя целый круг останавливается и падает на правый бок. D3 бежит вперёд - назад и убегает за кулисы. D2 D4 бегут назад - вперёд - назад.
<b>22-23 такт</b>	D2 D4 импровизируют в углу. D3 выносит из-за кулис пиджак и надевает на D1/
<b>24 такт</b>	D3 поднимает за руку D1. D1 разглядывает пиджак и решает убежать, но D3 её ловит. В это время подбегают D2 D4.
<b>25 такт</b>	D2 D3 D4 поднимают D1 на руки и ставят её на пол, все разбегаются на свои места. В две линии в шахматный порядок.
<b>26 такт</b>	Разбег, прыжок, правая нога в стороне, через подъем приземлиться на колено + перекат на спине. Вырасти, выпрыгнуть с одной точки в другую, сделать тур закончить с вытянутой ногой спереди, спина в прогибе, затем сделать pas de chat.

<b>27 такт</b>	D1 D3 меняются линией с D2 D4. <i>Sissonne fermee</i> левая рука через потолок открывается вперёд, подбить ноги, затем сделать 2 тура
	на вытянутой опорной ноге.
<b>28 такт</b>	D2 D3 D4 расходятся за кулисы. D1 видит, что все ушли, снимает пиджак, выкидывает его и ложится в начальную позу.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В своей выпускной работе я проанализировала технику классического танца, а также технику современной хореографии.

Итак, исходя из выпускной работы, можно сказать, что в их лице сопоставились две идеологии. Одна имперская – когда есть жесткая вертикаль спины, выворотность ног, четкая иерархия и на сценической площадке и в зрительном зале. У другой берётся за основу индивидуум, он как главная ценность – всегда разный и уникальный.

Если судить по движениям, то в классическом танце доминируют прямые линии, есть четкие эталоны грамотного и неграмотного, прекрасного и безобразного. Техника обучения выстроена на каждодневном повторении одних и тех же движений с малыми вариациями (классический экзерсиз), призванных предоставить танцору свободу выражения через полное подчинение себя форме.

Для современной хореографии в целом, свойственна работа с весом, применение образов, знаний о строении танцора и активное использование импровизации, как при работе в танцевальном зале, так и во время самих выступлений на сцене. Все движения в современной хореографии основываются на принципах, а не на строгой подчинённости форме, они могут очень сильно отличаться, это зависит от балетмейстера.

И если в балетных спектаклях, в основном, присутствует либретто, строгое гендерное распределение, а основным принципом для постановки почти что всегда является музыкальный материал, то в современной хореографии иллюстративность музыки или сюжет не являются обязательным требованием, спектакли могут носить в себе субъективный характер, а поводом для их произведения может послужить тема или даже сами танцовщики.

Исходя из вышесказанного, что все сложнейшие элементы в современной хореографии основаны на базе движений классического танца.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абдоков Ю. Музыкальная поэтика хореографии: пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора. Москва: МГАХ: РАТИ-ГИТИС, 2009. 272 с
2. Антоненко Г.С. Задачи педагога-хореографа в работе с детским хореографическим коллективом / Г.С.Антоненко // Хореографическое искусство. Киров: Диамант, 2007. 156 с.
3. Базарова Н.П., Мей В.П. Азбука классического танца. СПб.: Лань, 2006. 240 с.
4. Бухвостова Л.В., Щекотихина С.А. Мастерство хореографа: учебное пособие. Орел: Орловский гос. Институт искусств и культуры, 2005. 143 с.
5. Ваганова А.Я. Основы классического танца. СПб.: Лань, 2002. 158 с.
6. Громов Ю.И. Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера. СПб.: Лань, 2011. 256 с.
7. Громов Ю.И. Музыка для детских танцев. СПб.: СПбГУП, 2006, 42 с.
8. Громов Ю.И Основы подготовки специалистов-хореографов. Хореографическая педагогика СПб.: СПбГУП, 2007. 632 с.
9. Громова Е.Н. Детские танцы из классических балетов, хореографическая педагогика. СПб.: СПбГУП, 2005. 287 с.
10. Есаулов И.Г. Хореодраматургия. Искусство балетмейстера.- Ижевск: Удмуртский университет, 2008. 320 с.
11. Загвязинский В.И. Теория обучения. Современная интерпретация: учеб. пособие. М.: Академия, 2008. 192 с.

12. Зарипов Р.С. Драматургия и композиция танца. Взгляд из зрительного зала. СПб.: Лань, 2008. 344 с.
13. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие. - М.: РАТИ. ГИТИС, 2008. 432 с.
14. Звездочкин В.А. Классический танец: учеб. пособие. Ростов н/Д: Феникс, 2007. 410 с.
15. Звездочкин В.А. Творчество Леонида Якобсона. СПб.: Гуманитарный университет профсоюзов, 2007. 219 с.
16. Козлов Н.И. Пластическая выразительность как один из определяющих компонентов в создании художественного образа. СПб.: Композитор, 2007. 120 с.
17. Красовская В.М. История русского балета. СПб.: Планета музыки, Лань, 2010. 312 с.
18. Красовская В.М. Балет сквозь литературу. СПб.: АРБ им. Вагановой, 2006. 421 с.
19. Митрохина Л.В. Основы актерского мастерства в хореографии: учебное пособие. Орел: Орловский гос. институт искусств и культуры, 2003. 108 с.
20. Мориц В.Э., Тарасов Н.И., Чекрыгин А.И. Методика классического тренажа. СПб.: Лань, 2009. 145 с.
21. Панферов В.И. Мастерство хореографа: учеб. пособие. Челябинск, Полиграф-Мастер, 2009. 368 с.
22. Самин Д.К. Сто великих композиторов. М.: Вече, 2008. 165 с.
23. Самоукина Н.В. Психология и педагогика профессиональной деятельности: учеб. пособие для вузов. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2003. 415 с.
24. Сыркина Ф.Я., Костина Е.М. Русское театральное декорационное искусство. М.: Искусство, 1978. 246 с.

25. Филатов С.В. От образного слова к выразительному движению. М.: Вече, 1993. 345 с.

26. Футбер И. Пантомима, движение, образ. М.: Искусство, 2000. 298 с.

27. Холопова В.Н. Форма музыкальных произведений: учеб. пособие.

Издательство: Лань, 2001. 367 с.

28. Худеков С.Н. Всеобщая история танца. М.: ЭКСМО, 2009. 606 с.

29. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.

30. Эльяш Н.И. Образы танца. М.: Знание, 1970. 240 с.

31. Якобсон Л. Письма Новерру / Л. Якобсон //

Хореографическое искусство. Киров: Диамант, 1998. 111 с.



## ПРИЛОЖЕНИЕ

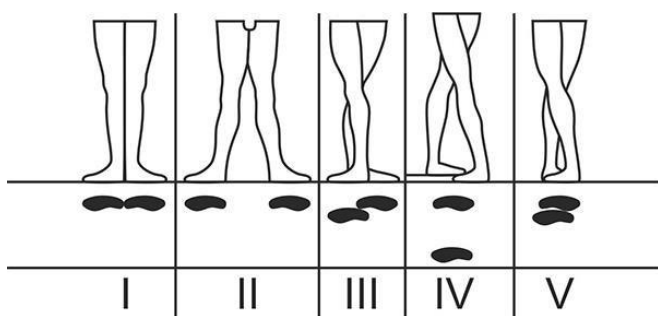


Фото1  
5 основных позиций в  
классическом танце



Фото 2  
Ваганова Агриппина Яковлевна 1879-1951гг.

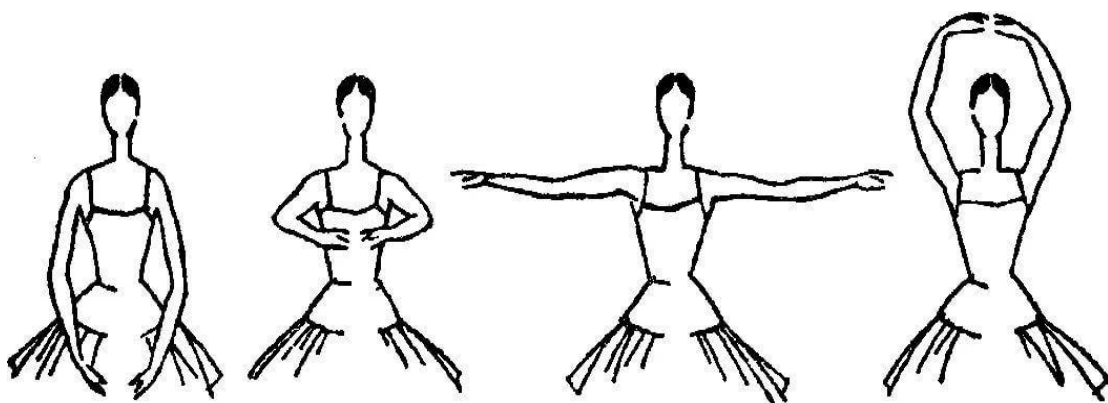
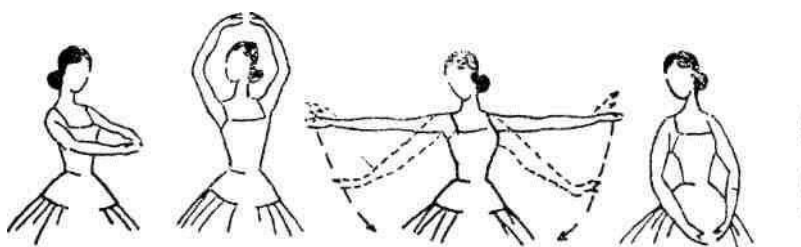
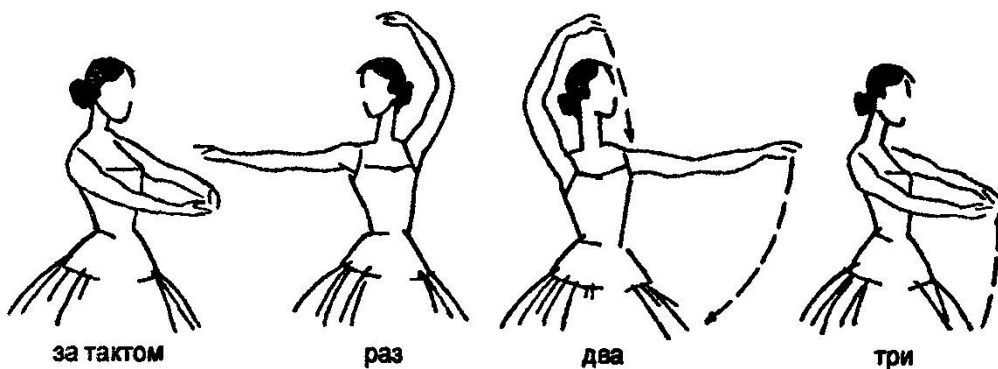


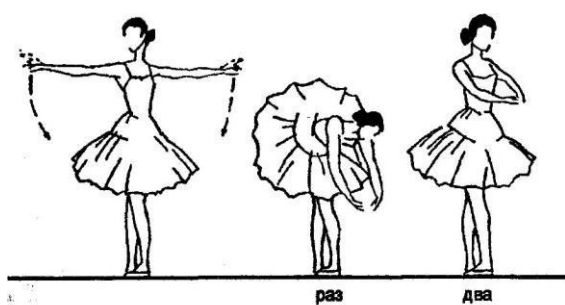
Фото 3



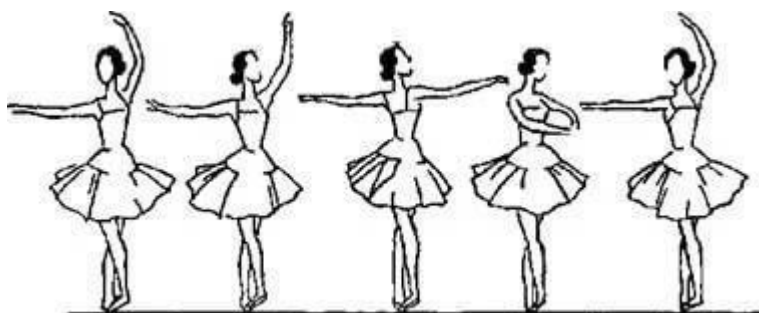
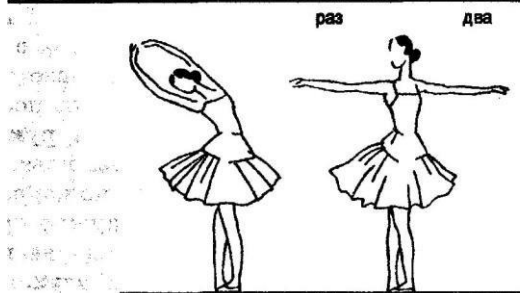
Основные позиции рук в  
классическом танце  
1-ое port de bras



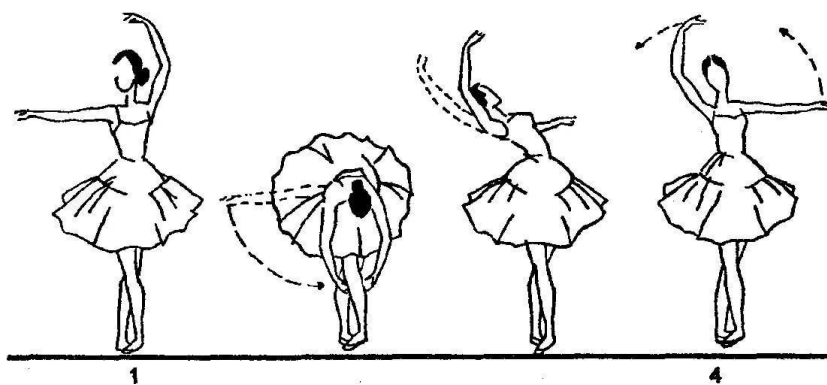
2-ое  
Port de bra



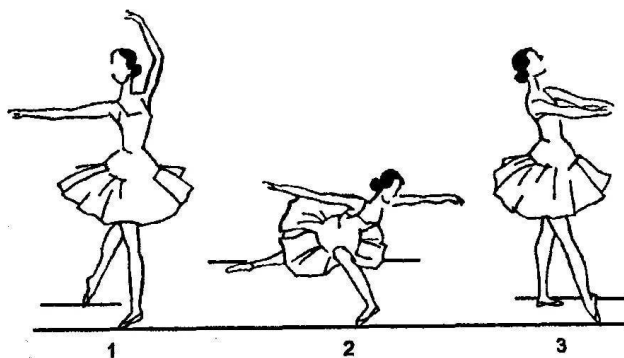
3-е Port de bra



4-ое Port de bra



5-oe Port de bra



6-oe Port de bra

